

Garbatzky, Irina

Efectos teatrales del archivo: Sobre Rosa Patria, de Santiago Loza

VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística

7 al 9 de agosto de 2013

CITA SUGERIDA:

Garbatzky, I. (2013) Efectos teatrales del archivo: Sobre Rosa Patria, de Santiago Loza [en línea]. VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3854/ev.3854.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Efectos teatrales del archivo. Sobre *Rosa Patria*, de Santiago Loza

Irina Garbatzky

Universidad Nacional de Rosario – CONICET

Resumen

A partir de numerosas muestras retrospectivas y documentales, hemos asistido a una *puesta en peso* de la noción de archivo. En esta serie nos interesa ubicar los materiales que emergen en el documental de Santiago Loza sobre Néstor Perlongher y su militancia en el Frente de Liberación Homosexual. La presentación de los documentos y los testimonios, traza una mirada por fuera de la modalidad expositiva, cuya economía argumentativa respondía a la reconstrucción de una historia oficial. En *Rosa Patria*, Loza prepara un efecto poético-teatral para mostrar la tactilidad de los registros, abandonando toda tentativa de visión heroica o totalizante de la historia.

SANTIAGO LOZA – NÉSTOR PERLONGHER – FRENTE DE LIBERACIÓN HOMOSEXUAL – CINE ARGENTINO – DOCUMENTALISMO

“Una vez fui al teatro y vi eso, que por momentos, en el escenario, todo se apagaba y una sola luz, muy puntual, iluminaba una persona y uno entendía: se detuvo todo, esa persona está y no está. Presente y ausente al mismo tiempo”. La imagen pertenece al monólogo de una costurera, es la protagonista que inventó Santiago Loza para su obra *Nada del amor me produce envidia* (2012: 11), y uno podría desarrollar, a partir de ella, las resoluciones de dos problemáticas que atraviesan un momento anterior del autor; me refiero al documental *Rosa patria* (Loza, 2008), sobre la biografía de Néstor Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual.

La primera se vincularía a las piezas que componen o que emergen de un archivo: fascinantes en su tactilidad, poseedoras de un efecto de verdad y de saber, al mismo tiempo son índices de su fragmentariedad. Apenas parece que sostuvieran toda la presencia del pasado, inmediatamente lo deshacen, suponen un relato en torno a su dispersión. La segunda se relacionaría con la capacidad de transmisión de experiencias de resistencia política que rechazaron cualquier tipo de aparición centralizada, tanto bajo las luces de un escenario a gran escala como de los reflectores de una vitrina museística.

Frente a estos dos problemas, entonces, Loza propone una resolución sostenida en la teatralidad de los objetos y de los testimonios (ya veremos inmediatamente de qué modo). Y podría decirse que incluso acrecienta dichas problemáticas con nuevos interrogantes. Por un lado, porque *Rosa Patria* se ubica en una serie profusa, observable durante la primera década del 2000, de numerosas muestras retrospectivas y documentales sobre la vanguardia del sesenta y sobre experiencias artísticas y poéticas de comienzos de la democracia en Argentina¹. Una serie que

1 Por nombrar sólo algunos ejemplos argentinos, entre el año 2000 y 2012 se podrían tener en cuenta los documentales biográficos sobre Oscar Bony, Liliana Maresca, Alejandro Kuropatwa, Néstor Perlongher, Batato Barea; las muestras retrospectivas de León Ferrari, Marta Minujín; *Inventario 1965-1975*, la exposición del archivo de *Tucumán Arde*; la muestra y el libro *El deseo nace del derrumbe*, con los fragmentos y proyectos de obra de Roberto Jacoby, la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los ochenta en América Latina*, con documentos de las acciones artístico-políticas de los finales de las dictaduras más sangrientas del continente; *Mataderos*, la compilación de los textos editados e inéditos de Ricardo Carreira. Aún sin ser exhaustivo, consideramos que el conjunto resulta sumamente representativo de un importante *retorno* museístico de experiencias limítrofes entre el arte, la corporalidad, la política, la sexualidad, hacia dentro del Archivo, entendiendo por ello, en sentido amplio, las exhibiciones de museos, sus catálogos, tanto como los relevamientos y las investigaciones así como los filmes documentales sobre estos períodos y biografías. Los documentales a los que nos referimos son: *Alejandro Kuropatwa*. Biografía documental. Dir.: Miguel Rodríguez Arias. Año: 2009. Video; *Rosa patria*. Dir: Santiago Loza. Año: 2008. Documental sobre Néstor Perlongher. Video; *Frenesí*, Dir: Adriana Miranda, video catálogo de la exposición retrospectiva sobre Liliana Maresca, presentada en el

pone en primer plano una *puesta en peso* de la noción de archivo, en sus diversas acepciones: ya como reunión y domiciliación de un conjunto de registros y documentos, ya como herramienta conceptual idónea para un pensamiento sobre las materialidades en las artes y en la literatura. ¿Qué efectos sensibles y qué singularidades pueden proponer los materiales de un archivo para la elaboración de un relato retrospectivo y, a su vez, qué consecuencias imprime el relato sobre dicha materialidad? En segundo lugar, la puesta en peso del archivo que señalamos no parecería tener que ver estrictamente con un giro hacia la memoria, tal como lo argumentaba Andreas Huyssen a mediados de la década del noventa, ni tampoco solamente con una expansión de los archivos en el mercado, sino sobre todo, con la emergencia de una serie de discursos acerca de cuáles serían los valores de uso de los archivos, qué consecuencias traerían sobre la memoria colectiva, sobre los objetos de estudio, sobre los programas de investigaciones. El archivo como lugar de uso, como espacio de producción, dejaría aparecer, desde la óptica de estas premisas, una idea en torno a la socialización del conocimiento como contracara del mercado académico o artístico, y en ese punto, sería posible leer las series de retrospectivas, documentales e investigaciones desde vías alternativas a las contradicciones que indudablemente establecen sus temáticas, en tanto experiencias que rechazaban radicalmente su documentación o su museificación. La pregunta volvería a ser, de este modo, qué capacidad poseen los archivos y los documentales para transmitir las pulsiones críticas de sus objetos de estudio.

El documento en escena

Tela entre los dedos: áspera suavidad poco habitual para las manos, avezadas ya, al frío del archivo. Tela blanca y sólida, deslizada entre dos hojas, cubierta por una bella escritura firme: es una carta. Comprendemos que se trata de un prisionero de la Bastilla, encarcelado desde hace tiempo. Escribe a su mujer una misiva, implorante y afectuosa. Aprovecha el envío de sus harapos a la lavandería para deslizar entre ellos este mensaje. Ansioso por el resultado, pide a la lavandera que tenga a bien, cuando las devuelva, bordar una minúscula cruz azul sobre sus medias limpias; para él será la señal de que su esposa ha recibido el billete de la tela. Un informe ligeramente abultado: abrirlo suavemente; sujeto sobre una página, un minúsculo saco de tela grosera, lleno de una materia indiscernible a primera vista. Una carta lo acompaña, la de un médico rural que escribe a la Sociedad Real de Medicina que conoce a una joven, sincera y virtuosa, de cuyos senos manan, cada mes, granos a borbotones. El saquito es la prueba. (Farge 1991: 12-13).

La cita de Arlette Farge, orientada a describir las trampas vinculadas al efecto de verdad que producía la tactilidad de ciertos materiales del archivo policial de París del siglo XVIII, nos permite diseñar un primer trayecto del archivo en el film de Loza. Podría decirse que *Rosa Patria* presenta una indagación de las percepciones que ofrecen los registros, un estudio sobre la singularidad que poseen determinados materiales para la narración. La cuestión, claro, no sería sólo de qué modo un objeto, colocado frente a una cámara o en un escenario, narra por sí mismo; sino asumir algunas de sus consecuencias.

Farge entendía que para sortear las trampas del archivo el historiador debía insertar la vitalidad de esas piezas “en una escritura que haga perceptibles las condiciones de su irrupción” (1991: 61) y que eso suponía encontrar una tensión entre la datación histórica formal y el

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 27 de Noviembre de 1994; *La peli de Batato*. Directores: Peter Pank y Goyo Anchou. Documental. 150 minutos. 2010. *Cerca de Bony*, Director: Andrés Denegri, 30 minutos, 2006. Las exposiciones: *León Ferrari. Antológica*, Museo de Bellas Artes J.B. Castagnino, 2008; Marta Minujin. Obras 1959-1989, MALBA, 2010; *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, CCPE, 2008, *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos y escritos*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2011, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los ochenta en América Latina*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012.

despliegue de cierta sensibilidad, narrativa aunque no novelística, que permitiera transmitir a partir de esos objetos la dimensión vital y cotidiana que condensaban. Dicha tensión entre la prueba y la reliquia configura, en *Rosa Patria*, un punto de inicio. Como documental, la propuesta de Loza se aleja de algunas convenciones, si nos atenemos a las modalidades que expuso Bill Nichols (1997) sobre el género. En tanto que práctica institucional, ligada a la necesidad de los Estados de relatar su pasado, la modalidad histórica del documental fue la *expositiva*, esto es, aquella cuya economía respondía a una organización argumentativa de la historia, en términos de causas y efectos, con el fin de dar cuenta de una determinada información. En este tipo de documentales una voz omnisciente articula la totalidad narrativa y se vuelca persuasivamente sobre los hechos; su lógica es la de las subordinaciones y las ilustraciones de lo que acontece.

Desde el comienzo, sabemos que esto no es lo que sucederá con *Rosa Patria*. Por el contrario, lo que veremos desde su inicio hasta el final será, ante todo, la preparación de un escenario. Se graba en una locación que media entre el galpón, el camarín, el depósito de un teatro, a donde van los entrevistados con objetos varios. Fotografías, volantes, revistas, primeras ediciones, periódicos, afiches, diapositivas, notitas, cartas. El despliegue configura una secuencia de materiales muy diversos que la cámara toma en primerísimo plano, como si quisiera dar cuenta del potencial táctil que ofrecen (y al final de la película se superponen imágenes de las cartas del autor, que muestran las letras tipeadas versus las anotaciones manuscritas al margen, la firma). Según Nichols, en el cine documental, los documentos “se convierten en pruebas que demuestran la apariencia física de un evento histórico de un modo que ninguna similitud ficticia podría llegar a duplicar por mucho que se aproximase” (161). Podríamos preguntarnos, pues, ¿qué es lo que se prueba en *Rosa Patria*?

Cuando Loza decide abordar, en una habitación simple, iluminada con una luz cenital, las manos y la voz de Marcelo, compañero y militante, ofreciendo a la vista, sobre una mesa, los panfletos con forma de frutas y flores, de cartulina descolorida, que armaba el FLH para comunicar un posicionamiento específico en relación a la sexualidad, no sólo argumenta en relación a la precariedad de un patrimonio (por la escasez de registros y su dificultosa sistematización), sino, a su vez, da cuenta de una dimensión material, artesanal, que suponían las prácticas de comunicación y de investigación para la agrupación.

Las apariciones de los documentos en el film de Loza son permanentes, y juegan como la contracara de los testimonios orales. Provocan una detención, como si ese dato físico tomado por la cámara, permitiera, mejor que ningún otro, objetivar la militancia. En *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Favio Rapisardi y Alejandro Modarelli subtitularon a uno de los apartados: “Simone de Beauvoir en lavandina”. Allí contarán la desaparición, durante uno de los rastrillajes de Coordinación General, del archivo de la Unión Feminista Argentina, en el cual había una carta de apoyo de la escritora francesa. Y, traerán, a la vez, la figura del archivero como gesto militante:

Pero antes incluso de la migración a San Pablo, la Rosa sigue combativa. En viajes a las provincias, reparte testimonios mimeografiados sobre la represión a gays y lesbianas por parte de la policía de la dictadura. Visto desde hoy, muchos de esos dolorosos relatos, que más tarde serían presentados ante la Comisión de Derechos Homosexuales en Brasil, recuperan aquello que para el investigador de la época aparece a menudo acallado: la voz de las lesbianas corrientes. La tarea memoriosa de Perlongher les devuelve a estas mujeres subterráneas –cuyo mundo social previo a la expansión mediática, militante y comunitaria de los años ochenta y noventa resulta difícil de retratar– la propiedad de un cuerpo (184).

¿Habría alguna diferencia entre esta Rosa memoriosa y combativa y el Perlongher que entrevistaba travestis y *michês* en el barrio *Boca do lixo* de São Paulo, o aquel que comenzaba a fotografiar y a entrevistar a *taxi boys* en las calles de Buenos Aires? (Un archivo que se expone, vale decirlo, en el tramo del film que se ocupa de los testimonios sobre las desapariciones). En el gesto que traen Rapisardi y Modarelli se impone una valoración del documento en términos radicales, sin ningún tipo de mediación (por más que sepamos que las distancias etnográficas,

en Perlongher, siempre supusieron una contaminación). Dicha radicalidad por supuesto responde a su contexto, pero que no deja de depositar, en el documento, todo su sentido de futuro.

Un remanente de ese peso retorna en el film de Loza. Junto a la prueba histórica, mostrar los documentos es hacer colapsar el presente con el recuerdo de procesos de producción, circuitos, formas de hacer y de aparecer. Sin embargo, no sería del todo exacto decir que el documental viene a iluminar zonas subterráneas de la resistencia política. Sería más interesante decir que Loza consigue afirmar y trastocar esa fascinación táctil del archivo, aquella que Farge señalaba como una trampa, en objeto insustituible, no sólo para la memoria, sino para construir un relato. Como la carta en el trozo de tela, los objetos desprenden historias. Como la costurera frente al escenario, Loza encuentra lo político desde su saber teatral.

Pero hay algo más. La pregunta por la capacidad política del archivo no sólo se ve en los gestos amorosos tomados por la cámara de quien lo ha traído para su entrevista, sino en la manera en la cual el archivo irrumpe en la imagen y la absorbe, algo que sucede en varias oportunidades y desde una de las primeras escenas del film. Sarita Torres, la amiga de Néstor, compañera de militancia e interlocutora de su correspondencia, va a desarrollar casi todas sus intervenciones, a medida que va mostrando diapositivas. El proyector está encendido, la cámara la toma a ella y luego, por completo, a la imagen:

Esa foto –dice– está tomada desde la ventana de mi casa donde vivíamos en Floresta, fue tomada una noche que habíamos estado charlando, divirtiéndonos. Y él me dijo: “todo esto forma parte de ese paisaje”. Yo le dije: “no va a salir nada, no hay luz”. Y realmente salió eso. Me acuerdo de esa noche, estábamos muchos del grupo, muchas de las reuniones se hacían en casa.

No hay luz, no va a salir nada, pero algo de su intermitencia se imprime, no sólo en la foto, sino en el asombro de Sarita, el cual se ha convertido, a esta altura, en su relato definitivo. Los cuerpos disfrutando de la noche, en una narración histórica que los abarca. Eso es el paisaje, el deseo de poder testimoniar a futuro ese encuentro en la oscuridad. Estamos, como diría Didi-Huberman, en la lógica de las luciérnagas, las *lucciola* que vio Pasolini en las afueras de Roma durante la Segunda Guerra mundial, la confianza en la imagen relampagueante para pensar una política de las supervivencias. No para narrar heroicamente las vidas de la militancia sino para saber que allí donde no parece haber posibilidad de registro ni de reconstrucción, igual había experiencia.

El busto parlante

Algunos momentos del documental de Loza, entonces, colocarían en primer plano un pensamiento sobre el archivo y su escenificación. Por sí mismos, los documentos no reconstruyen ni atestiguan, deben asociarse a una voz, una especie de narrador benjaminiano que extrema la figura del “busto parlante”. Entrevistado por Pablo Piedras y Javier Campo, frente a la pregunta acerca de cómo eligió el formato, Loza responde:

Me pareció que no iba a ser fiel. Para hacer la reconstrucción de época era imposible, además que pensé ¿para qué? También tenía dudas de cómo hacer un documental: cuando avanzamos en la investigación, descubrimos que no había archivos, no había material; la otra opción era recurrir a los archivos que andan dando vueltas de los setenta y no me entusiasmaba: lo que quedaba era el registro oral, pero yo tenía el prejuicio del *busto parlante* (...) Me parece que hay películas que son respuestas de lo que uno viene haciendo: yo había hecho *Cuatro mujeres descalzas* (2005) a la que se le criticó mucho la teatralidad, me puse a negarlo, a refutarlo, y después digo: “por qué no”, extremo eso y hago un *documental teatral* (...) Yo sentía que ese aspecto *juguetero* -lo teatral, los números vivos-, tenía que ver con el tema. (...) La vuelta al testimonio lo encontramos cuando lo pensamos como *performance*, no era argumento como verdad.

En la puesta de cámara, en la iluminación, trabajamos como si fuese una ficción. No se trata de la verdad, la memoria no es verdadera, es otra cosa, es construcción. La memoria construye; cuando vos los escuchás, desde el idilio o desde el desprecio, es una construcción”. (Campo-Piedras 2010, el subrayado es mío).

En este punto, y volviendo a las modalidades descritas por Nichols, el documental asumiría como problema propio la situación de visionado y de la narración. Dejar visible, por ejemplo, la claqueta de “acción” como recurso para presentar a cada entrevistado, y construirlo, en cierta medida, como un personaje: “¿Qué ponemos en la claqueta, cómo querés que te presentemos?”, le preguntan a Fogwill. Desde la claqueta se lee: “Sarita Torres, viuda” o “Mónica la inefable”. Narrar el acontecimiento es ocasión para una nueva performance, de ningún modo supone una constatación. Y en esa performance los entrevistados son tomados, con más ternura que cinismo, en un estatuto ambiguo entre el muñeco y el actor: nunca en el mismo sitio, ni con el mismo plano, algunos de frente, otros de perfil, otros de espaldas. Algunos en las bambalinas del escenario, otros, como Fogwill, en el tiempo *off the record* de la toma sin la edición del comienzo.

Los entrevistados, convertidos en “bustos parlantes” reponen a su vez, en lo narrado, la serie de estrategias de Perlongher y del colectivo, ligadas a la visibilidad². Néstor disfrazado de princesa Soraya, Néstor más feo que una nutria, Néstor vestido de oficina o montado en coturnos, en escenarios íntimos en donde recitará por primera vez *Cadáveres*. Aquí Loza escucha una pregunta *de época*: qué posibilidades de transformación social podían ser motorizadas por el armado, de forma casera, cotidiana, espontánea, de situaciones escénicas que cuestionasen la sexualidad. Volverse visible y volverse deseable, “experimentar” (“Se hablaba de experimentar”, dice Osvaldo Baigorria, “entonces nos reuníamos a hablar de marxismo y nos quedábamos desnudos”) o simplemente ocupar la atención durante algunos momentos de la vida pública, como narra Marcelo en la anécdota en la que los miembros del grupo intervinieron una clase de psicología con abanicos, como forma de valorar el histrionismo de la marica e ir más allá de la homosexualidad para cuestionar los dispositivos de disciplinamiento sexual en general³.

El problema, en este punto, será, para el director, cómo lograr que esos “bustos parlantes” no solemnicen la figura de Néstor. La teatralidad también vendrá, en el film, a desbaratar, paródicamente, la narración, mediante una intromisión plástica de la imaginación propia. Allí donde el documento como fragmento se enlaza con el testimonio de quien relata, comienza la imaginación de Loza, la escenificación viva, con actores casi inmóviles, del momento biográfico que se está relatando. Tal es el salto que se establece (sin resolución de continuidad), por ejemplo, cuando la película pasa de las diapositivas de Sarita a una caracterización de lo que se seguirá contando. ¿Es un *flashback* eso que apunta a un color puro? Si lo que se acentúa del presente es la voz y la materialidad de los documentos, lo que aparece

² Trabajé en mi tesis de doctorado *Poesía y performance: teatralidad, vocalidad y vanguardia en el Río de la Plata (Buenos Aires, 1984 – Montevideo, 1993)* las formas en que esta teatralidad se proyectaba sobre la poesía como modos de irrupción del cuerpo en la vida pública posdictatorial.

³ Dice Marcelo, en el film: “Estaba la frase permanente que se decía entre los mismos miembros del FLH de que por ser homosexual no hay que dejar de ser hombre y que la marica traía represión. Porque era la razón por la cual nos reprimían. Si los homosexuales fuéramos masculinos y no hiriéramos la sensibilidad de la gente con el afeminamiento no habría tanta represión ni tanta discriminación. Y Perlongher decía que no, que justamente la marica era la que cuestionaba la sociedad machista y fálica, porque era el hombre afeminado. En una ocasión fuimos a la facultad de psicología, uno de los profesores estaba dando una charla sobre Freud y la evolución de la libido y empezó a hablar de la etapa anal, y éramos varios militantes del frente desperdigados, infiltrados, entre la gente. Y empezamos a darnos cuenta que los varones no resistían el tema de la homosexualidad y empezaron a hacer chistes y chistes y chistes, hasta el profesor no podía seguir hablando. Entonces nosotros sacamos abanicos, porque hacía calor, y empezamos a abanicarnos. Nada más, y se armó una impresionante, nada más que porque habíamos sacado abanicos”.

del pasado imaginado por el director (y tal vez por todos nosotros) es una especie de retrato vivísimo, con cierto cariz escolar y kitsch, con algunas imágenes mediatizadas (como el jugador de fútbol que parodia el ícono del mundial '78, sus asociaciones a la masculinidad y la patria).

Estas interrupciones colocan una nota humorística (a veces también siniestra) en las rememoraciones, como ocurre casi al final, cuando la actriz Maruja Bustamante aparece como la enfermera del poeta, quien en silla de ruedas en un hospital con un médico a su costado, y ella, a través del marco de un cuadro, en lugar de pedir silencio chupa un chupetín. Son estampas, producen verdaderos *intermezzos*, formulando un espacio absolutamente complementario a la diégesis narrativa, una alteridad que se refuerza con otras apariciones, desde un escenario, de músicos y de bailarines. Aún más: también escancian los poquísimos momentos en los que aparece la voz en *off*, destinada ya apenas como una nota al pie, que no se ocupa más que de anotar un año y un acontecimiento biográficamente relevante. Son los actores, ahora, los que componen el archivo puesto a rodar, en términos de una supervivencia: la desenvoltura mítica que parece representar a veces la vida de Néstor.

Por último, sería posible mencionar otra puesta en escena, que también interrumpe el hilo narrativo. Se trata de la actuación de María Inés Aldaburu que, en el mismo espacio donde se la entrevista, recita “Evita vive”, “Canción de los nazis en Baviera” y “La murga, los polacos”. Los fragmentos de Aldaburu recuperan sonoridades de la época (la marcha peronista, el himno a Frondizi, el himno a Evita) aunque la teatralidad de la voz de Perlongher en el film, tal vez se escuche mejor, en la superposición realizada entre el relato de Marcelo, –el recuerdo de su versión del Himno Nacional: “Oíd maricas el grito sagrado”, hablen de “los chongos que supimos conseguir”– y la voz impostada de Aldaburu, cantando patriótica y solemnemente.

Bibliografía

Campo, Javier y Pablo Piedras (2010). “Entrevista a Santiago Loza, a propósito de *Rosa Patria*, su primer obra documental”. *Revista Cine Documental* n° 1. Disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/notas.html>

Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores.

Didi-Huberman, Georges (2011). *Sobrevivência dos vagalumes*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo*, Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

Loza, Santiago (2012). *Nada del amor me produce envidia*, Buenos Aires, INTeatro.

Loza, Santiago. *Rosa Patria*. Documental. Director: Santiago Loza. 90 minutos. Argentina.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.

Rapisardi, Favio y Alejandro Modarelli (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Buenos Aires, Sudamericana.